Rok II. 1930. Nr. 2. (4).

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr. 4.

WYDAWNICTWO
FABRYKI PŁYT I PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA"

Alfa-druk. Bydgoszcz.

Rok II. 1930. Nr. 2.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE, — 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
— — — POD REDAKCJĄ DR. T. ORŁOWSKIEGO. — — —
Wydawca: — „ALFA“, — Fabryka płyt i papierów fotograficznych
— — — — — — — — — w BYDGOSZCZY — — — — — — — — —
— „NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach —
artykułów fotograficznych.
— — — Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ — Bydgoszcz. — — —

Spór o nową rzeczowość.

Na łamach prasy naszej i obcej rozgorzał spór o ,,nową rzeczowość". W obszernych artykułach polemicznych ścierają się zdania zwolenników nowych i starych prądów, przepowiada się sobie nawzajem rychły zmierzch starych zasad czy też niesławny koniec nowych zamierzeń, ale z tej powodzi słów trudno wywnioskować, o co właściwie walczącym chodzi.

„Gdzie brak pojęcia, tam zjawia się słowo". Cytat ten, z niemieckiej wzięty literatury i tu głównie do Niemców się odnosi, bo oni to właśnie wypisują całe tomy o „nowej rzeczowości", pełne mętnej i niejasnej sofistyki, podczas gdy Anglosasi czy Francuzi najspokojniej zapełniają łamy swych pism rozważeniami na temat wyższości jednych metod technicznych nad drugiemi, omawiają obszernie podstawowe zasady kompozycji w praktyce, a jałowe spory artystyczne pozostawiają zupełnie na uboczu.

Ostatnio polemika o „nową rzeczowość" grozi przeniesieniem się i na łamy naszych pism, czerpiących sporo i od Niemców, więc nie od rzeczy będzie rzucić tu parę słów wyjaśnienia i przestrogi.

Cóż to jest właściwie owa „nowa rzeczowość" w fotografji?

Pochodzenie tego kierunku nie jest czysto fotograficzno-artystyczne. Prądy ultramodernistyczne w architekurze, sztuce stosowanej, meblarstwie, rzemiośle artystycznem, etc., dążące do ściślejszego zespolenia dwu dotychczas odrębnych dziedzin, jakiemi są sztuka czysta i użyteczność praktyczna, prądy te nie są wynalazkiem ostatnich lat.

Sporo lat temu w imię podniesienia wartości artystycznej przedmiotów codziennego użytku mieszkaliśmy w pokojach, niekoniecznie nadających się do wygodnego rezydowania, siadywaliśmy na krzesłach podobnych do narzędzi tortur, jedliśmy z naczyń efektownych ale mało praktycznych, słowem, w imię sztuki poświęcaliśmy wygodę i użyteczność sprzętów codziennego użytku.

Dziś prąd się odwrócił i oto hasłem jest dostosowanie każdego sprzętu codziennego użytku w maksymalnym stopniu do celu, jakiemu ma służyć, przyczem dziać się to ma bez uszczerbku dla jego piękna zewnętrznego. Dawniej to było praktyczne, co było ładne, dziś to jest ładne, co jest praktyczne.

Prąd ten jest naturalną reakcją przeciwko podporządkowywaniu celowości wątpliwym nieraz i chwilowym zapatrywaniom artystycznym, a spotęgowany został ogromnie przez nowoczesne zdobycze techniki zmuszające człowieka do liczenia się z zupełnie innemi pojęciami o pięknie, wytworzonemi przez zupełnie nieznane w „klasycznych" czasach tworzywo nowoczesne.

Żelazobeton, telefon, radjo, samolot, samochód, elektryka we wszelkich zastosowaniach, coraz doskonalsze maszyny, oto elementy, dotychczas celowo i świadomie przez „czystą sztukę" pomijane, które dziś grają taką rolę w naszem życiu, że nie da się dłużej i w sztuce ignorować ich obecności na świecie.

Parę lat temu obraz „artystyczny" mógł przedstawiać tylko zaprzęg konny, chatę lub dworek, charakterystycznego żebraka, ale nigdy samochód czy samolot, żelbetowego drapacza chmur lub sportowca w zawrotnym pędzie zjazdu na nartach.

Uznanie wszelkich takich „technicznych" motywów za „nieartystyczne" mści się teraz na sztuce w postaci „nowej rzeczowości".

Tu docieramy do jądra sprawy i widzimy, że nowy tęn kierunek nie powstał w pracowni artysty czy w umyśle teoretyka, lecz ma mocne korzenie w życiu nowoczesnem i wyrugować się już nie da. Chodzi tylko o to, by rozwój sprawy przybrał bieg pożyteczny dla sztuki, a nie szkodliwy.

I dlatego zdaje mi się, że polityka strusia i wołanie o sielski krajobraz, smętne wierzby nad potokiem i typy żebraków czy oraczów za pługiem jest głosem wołającego na puszczy, jeśli pomija się tematy, które przemocą wciskają się pod objektyw.

Fotografika siedzi na kontynencie w miastach przeważnie i mało ma do czynienia z tematami romantycznemi, a zato codzień ociera się o przejawy życia nowoczesnego, na które nie może zamykać oczu.

Ale jak każda reakcja i tu nowy prąd sięga za daleko. Da się to wytłumaczyć i tem, że rodem jest z Niemiec, kraju miast i mechanizacji życia bodaj że większej niż w Ameryce. Bo podczas gdy w Ameryce miasta olbrzymy mają oparcie w nieskończonych terenach „krajobrazowych", w Niemczech największa procentowo liczba ludzi mieszka w miastach, co odbija się na umysłowości narodu.

To też tam odrazu z tradycyjnych „brzóz na skraju lasu", i „wierzb nad ruczajem", których pełne były do ostatnich lat ilustrowane publikacje niemieckie, przeskoczono do „symfonji wielkiego miasta", do betonu, żelaza, elektryczności.

A że skok taki, im ma większą rozpiętość, tem bardziej przekracza cel, doszło do ekstremów, które tak dosadnie scharakteryzował prof. Bułhak w Nr. 2 Polskiego Przeglądu Fotograficznego w artykule wstępnym. Skok od marzycielskiego (lub pseudomarzycielskiego) romantyzmu do oschłej rzeczywistości objawił się przejściem od brzóz nad rzeką do żab zjadających się nawzajem lub analizy głowy żmii.

„Przedstawiać otaczające nas życie, jego przejawy, tak by oddać tylko powierzchnię zjawisk, ale czynić to bardzo dokładnie, oto nowa rzeczowość."

Jedna z usiłowanych, niezbyt zresztą trafnych definicyj „nowej rzeczowości", pochodzenia niemieckiego.

Tak jak niepodobna w jednem zdaniu ująć określenia np. impresjonizmu, tak samo nie da się wtłoczyć do specjalnej szufladki tego wszystkiego, co gnieździ się pod zbiorowem pojęciem „nowej rzeczowości".

Zbyt wiele tam jest sprzecznych nieraz dążeń, zapatrywań i teoryj, by można je pod jedną, prostą etykietą puścić w świat. Dziś jest to duży kocioł czarownic, pełen dziwacznych ingredjencyj, zdrowych i ożywczych, pospołu z trującemi i cuchnącemi.

Wciągnięcie w orbitę sztuki przejawów nowoczesnego życia, widzianego od strony techniki, jest niewątpliwie walną zasługą nowego kierunku.

Zamykanie oczu na piękno linji samochodu, zgrabny wdzięk samolotu, harmonję celowo budowanego gmachu żelazobetonowego lub poezję czysto i szlachetnie pojętego sportu musi prowadzić do zaskorupienia się sztuki w tematach niedzisiejszych, obcych nowoczesnemu człowiekowi i w efekcie powoduje zerwanie kontaktu sztuki z życiem. A to jest równoznaczne z podcięciem dopływu soków żywotnych, z których sztuka czerpie swą moc i życie.

Z drugiej jednak strony zupełne zerwanie z treścią w obrazie, dążenie do odtwarzania kranów wodociągowych, brudnych kołnierzyków na szachownicy i gwoździ w ścianie jest absurdalnem wychyleniem się w kierunku nonsensu.

Z tego jednak nie należy brać asumptu do potępiania w czambuł całej „nowej rzeczowości", gdyż nie można zapominać, że każdy bez wyjątku nowy prąd w życiu czy w sztuce musi sięgać początkowo dalej niżby należało, jeśli ma się wogóle utrzymać. „Grzeczne" i umiarkowane kierunki zawsze przeszły bez śladu, choć nie były bez wartości.

A zadaniem naszem jest kierować ten świeży o ożywczy prąd w koryto zdrowego rozsądku artystycznego, zamiast wzorem niemieckim zapełniać strony bezpłodną teoretyczną polemiką.

W sztuce decyduje zawsze dzieło artysty a nie teoretyczne rozważania.

Dr. Tadeusz Cyprian.

J. Świtkowski, Lwów.

Kiedy „ORTO", a kiedy „ULTRA".

Wytwarzanie fabryczne płyt o coraz wyższej światłoczułości uchodzi słusznie za wyraz postępu i udoskonalenia; wszystkie jednak fabryki obok płyt najczulszych wyrabiają także mniej czułe, a nawet o czułości bardzo niskiej stosunkowo. Wynika z tego, że o dobroci płyty decyduje nietylko jej stopień wrażliwości na światło i że obok płyt najczulszych potrzebne bywają także płyty mniej czułe.

Jeżeli tedy fotograf czy to amator, czy zawodowiec żąda zawsze płyt o czułości najwyższej sądząc, że na takim materjale uzyska wyniki najlepsze we wszystkich warunkach, to jest w błędzie. Niema i zapewne nigdy nie będzie takiej płyty, która byłaby materjałem stosownym na wszystkie zadania, gdyż zadania te są zbyt różnorodne.

Ze zmianą stopnia wrażliwości płyty na światło zmieniają się także inne jej właściwości i stąd też płyta o wysokiej czułości jest nietylko wrażliwsza na światło od płyty mniej czułej, lecz jest także inna od niej pod wielu względami.

Płyta o czułości małej lub średniej (od 10° do 15° Sch.) odznacza się tem, że znosi łatwo dość szerokie odchylenia od naświetleń idealnie trafnych; to znaczy, że na takiej płycie można przy pewnej wprawie we wywoływaniu uzyskać dobre negatywy nie tylko wtedy, gdy czas naświetlenia był doskonale dostosowany do warunków zdjęcia, lecz także wtedy, gdy naświetlenie trwało nieco za długo lub za krótko.

Otóż takie naświetlenia za długie lub za krótkie zdarzają się często zarówno amatorowi nawet bardzo wprawnemu jak i fotografowi zawodowemu, zwłaszcza, gdy dokonywa zdjęć nie w swej altanie, lecz gdzie kolwiek w innych warunkach oświetlenia. Ponadto niektóre przedmioty zdjęć mają oświetlenie nieraz bardzo silne, inne zaś przedmioty na tem samem zdjęciu pogrążone są w cieniu głębokim; gdy zatem naświetla się tak krótko. aby te przedmioty jasne wyszły dobrze na negatywie, to naświetlanie będzie za krótkie dla przedmiotów ocienionych, to znowu przedmioty jasne będą prześwietlone na negatywie.

Płyta niezbyt czuła zdoła jednak, jak wspomniałem, sprostać tym trudnościom. Jeżeli naświetlimy ją tak długo, jak tego wymagają przedmioty ocienione, a potem wywołamy ją odpowiednio (krótko, lecz roztworem świeżym i dość rozcieńczonym), to uzyskamy negatyw, na którym miejsca, odpowiadające przedmiotom jasnym, nie będą zbyt silnie zaczernione, a miejsca, odpowiadające przedmiotom ocienionym, będą miały dobrą przeróbkę szczegółów.

Tem łatwiej dadzą się na takiej płycie uratować zdjęcia, których naświetlenie było wogóle długie lub zakrótkie, gdyż wywoływaniem umiejętnie dostrojonem można wyrównać prześwietlenia kilkunastokrotne, lub niedoświetlenia dwu i trzykrotne.

Tak ma się jednak rzecz tylko u płyt niższej czułości. Im bardziej wzrasta wrażliwość płyty na światło, tem bardziej także wzrasta jej wrażliwość na prześwietlenia lub niedoświetlenia. Wtedy wywoływaniem niewiele można uratować, gdyż już prześwietlenie kilkakrotne daje negatyw bez zróżnicowania dostatecznego szczegółów w światłach, a niedoświetlenie daje podobne braki w cieniach.

Stąd płyta o wysokiej światłoczułości ma w prawdzie tę zaletę, że zdjęcia na niej mogą być bardzo krótko naświetlane, ale też wymaga, aby to naświetlanie było dość dokładnie dostosowane do przedmiotu zdjęcia między światłami a cieniami nie były przesadnie wielkie, gdyż kontrastów zbyt wielkich nie odda nawet wywoływaniem najumiejętniej prowadzonem.

Już z tych kilku rysów charakterystycznych widoczne są różnice między płytą średniej czułości, do jakich należy n. p. gatunek „Alfa-Orto", a płytą wysoce czułą, z gatunku „Alfa-Ultra". Z tych różnic wypływa też przeznaczenie obu gatunków do różnych zastosowań.

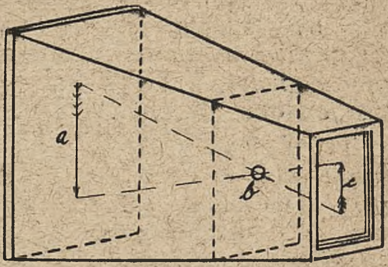
dalszy ciąg na str. 14.

O różnych aparatach rzutniczych w zastosowaniu do techniki powiększeń.

Tak bardzo dziś rozpowszechniona technika powiększeń wymaga, jak każda inna, odpowiednich narzędzi pracy. Głównem narzędziem jest tu **aparat rzutniczy.** Może on być drogi lub tani, może być wytworem fabrycznym, albo fabrykatem rąk własnych, niemniej jednak odpowiadać musi pewnym elementarnym wymogom, aby funkcje swoje spełniał należycie.

Naczelnemi warunkami sprawnego funkcjonowania są: Odpowiednio silne i dobre źródło światła w aparacie, **równomierne** rozłożenie tego światła na całej powierzchni powiększonego negatywu i dobry objektyw anastygmatyczny. W zależności od tych wymagań podzielić można aparaty rzutnicze na kilka typów. Więc w zależności od **rodzaju źródła światła** rozróżniamy aparaty do światła sztucznego i dziennego, zaś w zależności od **sposobu równomiernego oświetlenia negatywu** mamy aparaty **kondensorowe i bezkondensorowe.**

Aparaty do światła dziennego (Rys. 1.) znikły dziś niemal zupełnie z użycia, a to dzięki licznym niedogodnościom, z których największą jest niejednostajność natężenia światła dziennego i wynikające stąd trudności w ustaleniu czasu naświetlenia powiększenia. Aparaty te należą do typu bezkondensorowych, albowiem, skierowane w czasie naświetlenia bezpośrednio w błękit nieba, mają temsamem równomiernie oświetlony negatyw.

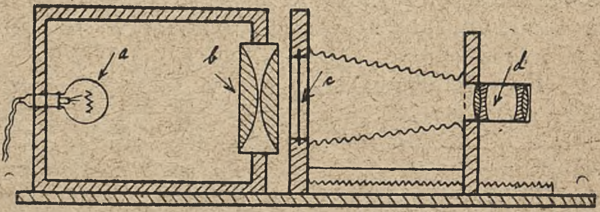


Rys. 1.
Aparat rzutniczy do światła dziennego.
a) powiększenie; b) objektyw;
c) negatyw.

Inaczej z aparatami do światła sztucznego, które w obydwóch swych formach (z kondensorem i bez kondensora) znalazły dziś najszersze rozpowszechnienie.

Źródło światła sztuczne traktować musimy w każdym wypadku jako **punkt świetlny.** Jeśli punkt ten umieścimy bezpośrednio przed powiększanym negatywem, to środek powiększenia będzie na ekranie bardzo jasny, zaś brzegi będą kompletnie ciemne. Stanie się tak dlatego, ponieważ objektyw rzutniczy wyrysuje nam, oprócz powiększonego negatywu, także i źródło światła.

Aby tego uniknąć, trzeba promienie wychodzące z punktu świetlnego, rozdzielić **równomiernie** na całej powierzchni powiększonego negatywu. Można to uczynić, wstawiając między źródło światła, a negatyw odpowiednio wielką (w stosunku do

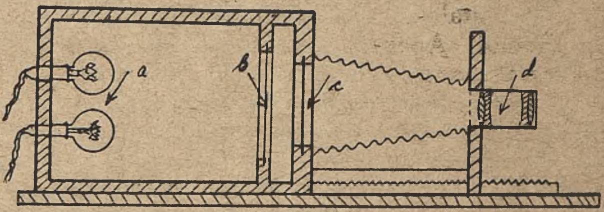


Rys. 2.
Aparat rzutniczy z kondensorem.
a) źródło światła; b) kondensor; c) negatyw; d) objektyw.

formatu kliszy) soczewkę, zwaną **kondensorem.** (Rys. 2.) Soczewka ta zbiera większą część promieni, wychodzących ze źródła światła i rzuca je na kliszę w formie snopu świetlnego, którego średnica powinna być nieco większa od przekątni powiększanej płyty. Jasnem jest, że snop światła, wychodzący z kondensora, posiada (teoretycznie) w każdym punkcie jednakowe natężenie, a ponieważ dane źródło światła również jest niezmienne, więc obliczenie czasu ekspozycji nie przedstawia większych trudności.

Na tej zasadzie działające aparaty nazywamy **kondensorowemi.** Są one stosunkowo drogie, ale mają zaletę, że dzięki małej absorbcji przez kondensor światła, dają bardzo jasny obraz na ekranie, wskutek czego pozwalają na najkrótsze naświetlenia nawet przy bardzo wielkich powiększeniach. Można też używać do powiększeń temi aparatami mało czułych papierów gazowych, można uzyskiwać z łatwością największe obrazy z tak małych negatywów, jak te które daje modna dziś „Leica".

Przy tych wszystkich niezaprzeczonych zaletach aparaty z kondensorem mają skłonność do **kontrastowania,** więc trzeba o tem pamiętać i starać się o negatywy bardzo **miękkie,** stosując przytem miękko pracujące papiery. Równie baczną uwagę trzeba skierować na to, aby negatywy były zupełnie czyste i bez skaz, albowiem wszystkie niedokładności negatywów wychodzą w aparatach kondensorowych bardzo jaskrawo. Pod tym względem należy dać pierwszeństwo aparatom, pracującym **bez kondensora.** (Rys. 3).



Rys. 3.
Aparat rzutniczy bez kondensora.
a) źródło światła; b) matówki; c) negatyw; d) objektyw.

Te właśnie aparaty, dzięki niskiej cenie, a przy znacznych walorach, nie ustępujących kosztownym urządzeniom rzutniczym, królują dziś w świecie fotografji amatorskiej i artystycznej. Budowane są bądź w sposób **pionowy** z ekranem poziomym, bądz w sposób **poziomy** z ekranem pionowym. Ten drugi typ łatwo sobie samemu sporządzić, wykonując odpowiednią t. zw. „przystawkę" do powiększeń. Objektyw naszej kamery jest również doskonałym objektywem rzutniczym. Jeśli zbudujemy przystawkę ze źródłem światła i **matówkami,** które to światło należycie rozproszą i do całego urządzenia dostawiamy naszą kamerę, z której poprzednio usunięto matówkę, to jesteśmy posiadaczami aparatu rzutniczego, który w niczem nie ustępuje gotowym i znacznie droższym fabrykatom.

Równomierny rozdział światła w aparatach bezkondensorowych odbywa się zazwyczaj w ten sposób, że albo promienie lampy rzutniczej zostają odbite od zwierciadła parabolicznego i rzucone następnie na powiększony negatyw, albo zostają rozproszone przez matówki i w tej formie oświetlają negatyw. Ponieważ mamy tu do czynienia ze światłem bądź to **odbitem,** bądź **rozproszonem,** więc z siły świetlnej żarówek umieszczonych w aparacie, wyzyskujemy małą tylko część, gdyż reszta zostaje

pochłonięta w samym aparacie, zanim dostanie się na negatyw i następnie na ekran; skutek jest ten, że obraz na ekranie jest znacznie ciemniejszy, niżby był w wypadku użycia aparatu kondensorowego. Mimo wszystko jednak, przy zastosowaniu odpowiednio silnych żarówek (najmniej 100 watt) i objektywu rzutniczego 1 : 6,3 lub 1 : 4,5 aparat bezkondensorowy da dostatecznie jasny obraz, aby można szybko i bez wysiłku wykonywać powiększenia na papierze bromowym.

Bez względu na to, jakim typem aparatu rzutniczego posługujemy się, czas naświetlenia powiększenia zależy zawsze od siły świetlnej żarówek rzutniczych, od siły światła objektywu rzutniczego, od gęstości powiększanego negatywu, od wielkości powiększenia (im znaczniejsze powiększenie, tem ciemniejszy obraz na ekranie) i od czułości papieru bromowego. Z tych danych za zmienne uważać musimy, **gęstość negatywu i wielkość powiększenia.** Jeśli wpracujemy się w pewien ściśle określony gatunek papieru danej fabryki, to pozostałe dane traktować możemy; jako niezmienne, a dla nas z praktyki wiadome - zatem czas naświetlenia regulować będziemy jedynie w zależności od gęstości negatywu i stopnia powiększenia. Należy tu pamiętać, że czas naświetlenia w zależności od oddalenia aparatu od ekranu rośnie **w stosunku kwadratów.** A więc dwa razy większe oddalenie od ekranu (i odpowiednio znaczniejszy stopień powiększenia) wymagać będzie czasu naświetlenia nie dwa, ale **cztery** razy dłuższego.

Dawny sposób przypinania papieru bromowego pluskiewkami do ekranu nie jest polecenia godny. Najlepiej wykonać własnoręcznie odpowiednie **kasety tekturowe** w najbardziej używanych formatach (13 : 18, 18 : 24, 24 : 30 cm). Przy pomocy takiej kasety ustalamy ostateczny wycinek obrazu na ekranie i kasetę w danem miejscu przymocowujemy pluskiewkami. Gasimy następnie lampy rzutnicze i przy czerwonem świetle wsuwamy do kasety na ekranie papier bromowy, a czynimy to dokładnie, spokojnie, bez dotykania emulsji palcami. Z kolei gasimy światło czerwone, a włączamy prąd do rzutnika. Ten moment oznacza początek ekspozycji wyłączenie światła oznacza koniec tejże. Migawka wzgl. objektyw jest oczywiście stale otwarty, gdyż eksponujemy nie migawką, lecz włączeniem i wyłączeniem prądu elektrycznego.

Powyżej podany sposób postępowania ma jeszcze tę zaletę, że lampy rzutnicze nie rozgrzewają nadmiernie pudła, w którem są umieszczone, palą się bowiem tylko tak długo, jak to jest nieodzownie konieczne dla nastawienia na ostro i dla naświetlenia.

Naświetlony papier bromowy wyjmujemy z kasety tekturowej, poczem niesiemy go wprost do miski z wywoływaczem, który nie powinien być zbyt energiczny, a często dobrze jest, jeśli wywoływacz jest znacznie rozcieńczony. Otrzymuje się wtedy obrazy o bogatej gradacji. Nawet z negatywów kontrastowych można uzyskać tym sposobem powiększenia harmonijne. Papier, zwłaszcza większych formatów, wywołuje się najdogodniej w ten sposób, że się go zanurza w misce emulsją na dół i ruchem posuwistym, a następnie odwraca się natychmiast arkusz emulsją do góry i wywołuje aż do końca. Utrwalanie i płukanie nie przedstawia większych trudności, a wymaga tylko częstego przekładania obrazów **dla zapewnienia im dostatecznej trwałości.** Im gruntowniejsze utrwalanie i opłukanie

(wymycie soli, zawartych w emulsji), tem większa gwarancja trwałości. Zasada ta obowiązuje bez względu na rodzaj papieru i bez względu na fabrykę, która papier wyprodukowała.

Wbrew zakorzenionemu przesądowi brom jest techniką bardzo trudną. Każdy, kto zawładnie nieco lepiej techniką powiększania, wykona z łatwością wielki obraz z małego. Ale nie każdy potrafi każdorazowo **indywidualnie** naginać do swych potrzeb artystycznych te wszystkie walory, jakie niesie z sobą nowoczesny papier bromowy. Odtąd dopiero zaczyna się artyzm. Artyzm zaś to nie jest „bujanie w obłokach", tylko zupełnie świadome stosowanie **danych środków do danego celu.**

Celem fotografika jest **piękny obraz,** zaś środki potemu daje mu już częściowo fabryka płyt i papierów, następnie **optyka,** a wreszcie sam artysta wpada czasem na pomysły równie proste, jak piękne w rezultatach.

Powierzchnia i barwa papieru bromowego gra pierwszorzędną rolę. Fabryki wytwarzają z reguły papiery białe i kremowe, przyczem na ostateczną barwę (ton) wpływać jeszcze można tonowaniem. Co do powierzchni, to rozróżniamy zasadniczo powierzchnie lśniące, matowe gładkie, szorstkie lub płócienne i gruboziarniste. Już z tego tylko wypływa pewne, dość znaczne pole możliwości dla artysty. Reguły trudno tu stawiać, można jednak powiedzieć, że papiery szorstkie i gruboziarniste mają skłonność do zacierania zbytecznych, a drobnych szczegółów, dlatego najlepsze dają wrażenie w wielkich formatach i tam, gdzie się operuje szeregiem większych płaszczyzn.

Różnym polskim sceptykom i bałwochwalcom produktów zagranicznych można na tem miejscu zalecić papier bromowy „Alfabrom" o powierzchni szorstkiej, łatwo się naginą swą gradacją do różnego stopnia kontrastowości negatywów.

Dalszym i to pierwszorzędnym środkiem do celu są siatki i soczewki zmiękczające, które w czasie powiększenia zakłada się w odpowiedniej oprawce na objektyw aparatu rzutniczego. Zadanie ich jest **syntetyzujące.** Gubią się wszystkie zbyteczne drobiazgi i szczegóły, a do głosu dochodzi syntetyczna **kresa,** zaś sam obraz zyskuje możliwie najbardziej malarskie walory. W ręku świadomego celu artysty jest to wolny środek, pozwala bowiem (obok barwy, powierzchni i gradacji papieru) w szerokich granicach wpływać na **charakter obrazu.** W tych warunkach można z jednego negatywu otrzymać wbrew przesądom kilka i więcej powiększeń o różnym charakterze, co samo już świadczy, że brom przestał być mechanicznem powielaniem.

Reasumując, mamy do czynienia z piękną techniką powiększeń, „łatwą" dla tych, którzy chcą swe prace tylko powielać w zwiększonym formacie, ale trudną dla ludzi, którzy zamierzają do indywidualnych wymagań naginać surowe walory techniki.

Dr. A. M. Wieczorek.

OSTRO, NIEOSTRO, MIĘKKO.

Ideałem początkującego amatora oraz 99% „publiczności" oglądającej zdjęcia amatorskie jest „ostry, wyraźny obraz", a zachwyt objawia się w nieuchronnym wykrzykniku: „Jak ostry i wyraźny! Musi Pan mieć doskonały aparat!„

To zapatrywanie ma swoje uzasadnienie... historyczne. Był czas, gdy do ilustrowania obrazami tekstów w pismach i książkach posługiwano się rysunkiem, który z natury rzeczy nie był „ostry" tam, gdzie autor niekoniecznie był pewny co do właściwego wyglądu objektu, który rysował:

Potem przyszły fotografje, zrobione niedoskonałemi objektywami; wówczas marzeniem konstruktorów i fotografów było uzyskanie istotnie ostrego obrazu, o co było bardzo trudno.

Aż wreszcie przyszły anastygmaty, redukując tę trudność do minimum, ale zarazem fotografja stała się dostępna dla olbrzymich rzesz amatorów, nie posiadających nietylko należytego, ale wogóle żadnego przygotowania technicznego.

Jest rzeczą oczywistą dla każdego, że do używania roweru, maszyny do szycia, czy choćby „Elekroluxu" potrzebne jest nabycie pewnej dozy umiejętności w manipulowaniu danym przyrządem, ale w równym stopniu przekonany jest każdy młody amator, że dar fotografowania wyniosł już z kolebki i że samo kupienie kamery daje mu już patent na fachowca. Świadczy o tem ilość sprzedanych aparatów, setki razy większa od ilości sprzedanych (nie mówiąc już o przeczytanych!) podręczników fotografji.

To też na 100 zdjęć amatorskich sensu largo może 10 jest „ostrych" i technicznie bez zarzutu, a reszta tylko przy dobrej woli widzów da się agnoskować.

Tak było, jest i będzie, dopóki każdy amator nie zacznie uczyć się fotografować, co nie nastąpi zresztą nigdy.

Ogół publicznoeci bardzo szybko zorjentował się w tym stanie rzeczy i utożsamił fotografję zawodową z dobrą, a amatorską z tandetą. Pogardliwe określenie „zdjęcie amatorskie" stało się synonimem towaru najgorszego gatunku; nawet władze często oświadczają, że do legitymacji „zdjęć amatorskich" nie przyjmują.

A tymczasem fotografja amatorska szła naprzód, a zawodowa albo stała w miejscu, albo się i cofała i dziś pionierami w każdej dziedzinie pracy są jedynie amatorzy.

Ale o nich szeroka publiczność nic nie wie, bo ci ludzie tworzą rodzaj zamkniętego klanu, składającego się z jakiegoś tysiąca osób na całym świecie. Pracują dla siebie z hasłem „sztuka dla sztuki", gardzą młodymi „pstrykaczami", a ci znowu nawet nie wiedzą o istnieniu tych koryfeuszów.

I rzeczy idą po staremu, „ostry" obraz jest ideałem, o kompozycji, światłocieniu pies nie słyszał, a „amator" jest czemś zupełnie niepoważnem w opinji szerokich kół społeczeństwa.

I amator ten dąży do ostrego obrazu za wszelką cenę.

Doskonałe anastygmaty, zdjęcia czasowe przy bardzo małych przysłonach, papiery lśniące o szklanym połysku, oto środki, pozwalające na policzenie włosów na głowie portretowanej osoby i listków na drzewach krajobrazu.

Z drugiej strony rozwiane kontury arcydzieł fotografiki, miękko rysowane portrety i obrazy kinowe, subtelne portrety rysowane jakby przez mgłę. Gdzie jest słuszność?

Kierunek propagujący rozwianie konturów, wywołane przez miękko rysujące objektywy (soft focus lens) nie jest nowy, ale dzięki zastosowaniu tej techniki przez szereg poważnych artystów stał się modny i całe masy naśladowców doszły do przekonania, że zamazanie obrazu daje patent na artystę.

Maniera „soft-focus" poszła tak daleko, że wszystko w czambuł przedstawiono z rozwianemi konturami, czy było trzeba czy nie i czy technika ta nadawała się do danego obrazu, czy prowadziła do nonsensu.

W wysuniętej przez Niemców „Nowej rzeczowości" przyszła reakcja doprowadzająca znowu do absurdu ostrość i dokładność, z jaką reprodukuje się (bo trudno tu mówić o komponowaniu) rzeczy obojętne i banalne jak ucho od cebrzyka lub klucz na gwoździu.

„Fotograf, nie mając niczego ciekawego do powiedzenia, fabrykuje takie rzeczy w nadziei, że one coś powiedzą widzom; niestety i one nie mają nic do powiedzenia" tak charakteryzuje ten nowy kierunek jeden z poważnych artystów francuskich.

Oscylujemy więc między krańcowo ostrem i zupełnie zamazanem przedstawieniem naszych motywów.

Kiedy i który z tych kierunków jest uzasadniony?

Abstrahujemy tu od zastosowania fotografji do celów innej nauki czy techniki, gdzie fotografja jest celem i jako taka podporządkowana być musi zadaniom, jakich się od niej oczekuje. Tu zajmiemy się tylko fotografją amatorską.

Otóż kiedy na miejscu jest fotografja „ostra"?

W pierwszej linji wymienić należy krajoznawstwo. Praca w tej dziedzinie jest u nas mocno zaniedbana; znaczenia fotografji krajoznawczej się nie docenia i skutek jest ten, że gdy trzeba serji zdjęć ilustrujących daną okolicę, musi się często sięgać do najohydniejszych kiczów, bo lepszych rzeczy niema.

Gdyby więc zachęcić amatorów do tworzenia seryj zdjęć, ilustrujących piękno danego „regjonu" w sposob informacyjny, dokładny, ale wytworny, należałoby im powiedzieć, że obrazy te na ogół powinny być ostre i wyraźne, by uczciwie pokazywały teren, by nadawały się do reprodukcji w przewodnikach i innych publikacjach i by mogły świadczyć o wartości naszego kraju.

Tworzenie takich cykli będzie miało nieocenioną wartość, może większą, niż sporadyczne arcydzieła artystów, nieznane szerokim kołom społeczeństwa.

Samo przez się rozumie, że fotografja prasowa, dokumentarna etc., musi być ostra, bo inaczej nie spełni swego celu.

Tak samo zdjęcia pamiątkowe grup, zebrań, wycieczek, wspinaczek górskich, dalej zdjęcia sportowe, turystyczne, etnograficzne, to jest rzeczą oczywistą.

Pozostają więc właściwie trzy wielkie grupy zdjęć amatorskich, a mianowicie portret, krajobraz i rodzaj.

Portret właściwie nie powinien nigdy być ostry. Oczywiście nie wynika z tego, by mógł być źle nastawiony na ostro lub by mógł mieć podwójne kontury. Ale o tem niżej przy omawianiu strony technicznej zagadnienia; tu zostańmy przy artystycznej.

Otóż patrząc na człowieka widzimy twarz jego w ustawicznym ruchu, z sekundy na sekundę zmienia się wyraz twarzy, ugrupowanie muskułów, grymas ust, wyraz oczu. Poprostu człowiek żyje.

Inaczej wygląda twarz człowieka zmarłego, a często i śpiącego, choć i wtedy nasza siła wyobraźni odtwarza ruch tej twarzy, znany nam poprzednio i fałszuje niejako rzeczywistość.

A fotografja? Zdjęcie dokonane w ciągu ułamka sekundy chwyta tę twarz niejako zastygłą w momentalnym grymasie i grymas ten rzadko jest miły i rzadko daje podobieństwo obrazu do żyjącej osoby.

Stąd retusz fotografji zawodowej zacierając ostrość tego przypadkowego grymasu mimo całej banalności potęguje podobieństwo, dając niejako syntezę kilku wyrazów twarzy.

W miękko rysującej technice portretu mamy jeszcze lepszy sposób; lekkie zatarcie konturów, pewne zamglenie daje „swobodę ruchów" muskułom twarzy i potęguje niezmiernie podobieństwo.

Oczywiście zamglenie to musi być lekkie i umiejętnie stosowane, by efektu nie zepsuć: ale w zasadzie portret nie powinien nigdy być zupełnie ostry.

Krajobraz już nie może być tak w czambuł nieostro potraktowany. Oczywiście, że zbędnem jest przedstawianie każdego listka na drzewach i każdego kamyczka na ścianie, ale rozwianie konturów nie może tu iść tak daleko jak w portrecie.

Tylko krajobraz o dużych, zwartych masach, o dekoratywnym raczej efekcie może sobie pozwolić na silne rozwianie konturów.

Pozatem tylko krajobraz w pełnem słońcu dobrze wygląda przy rozwianiu konturów, gdyż wówczas blask słońca się potęguje, robi większe wrażenie i dodaje uroku.

Zatem widoki śniegu, gór z dalekiemy panoramami oraz krajobrazy przy pochmurnem niebie rzadziej znoszą rozwianie konturów.

Architektura pozwala na wydatne operowanie miękkim rysunkiem, o ile jest zdejmowana w słońcu; mur traci wówczas nieco zimną sztywność i nabiera życia, a około jego krawędzi drga i pulsuje światło słoneczne.

Zdjęcia rodzajowe wreszcie trudno ująć w regułę ogólną; na ogół lekkie rozwianie konturów jest pożądane o ile osoby działające nie są zbyt drobne i zbyt liczne.

Tak wyglądałaby ta strona zagadnienia, a teraz jak przedstawia się kwestja uzyskiwania miękkich obrazów?

Zgóry zaznaczam, że nieostre nastawienie samo prze się nie da nigdy efektu „miekkości" konturu, ale tylko zawsze go zamaże i obraz zepsuje.

Istotą „miękkiego konturu" jest nałożenie na ostro zarysowaną jego linię rodzaju otoku świetlnego, który podkreśla i uwydatnia linję samego konturu, potęgując jego efekt. A więc musi tu być ostry kontur i jego rozwianie.

Ten efekt dają nam albo miękko rysujace objektywy specjalnie w tym

celu budowane i dość drogie, albo używanie na bardzo jasnych objektywach (F. 2,7 do F 4.5) nasadek typu Distar lub Focar bez zmniejszania otworu czynnego objektywu, dalej używanie specjalnych nasadek na objektywy, zawierających siatki dyfrakcyjne (Kodak Portrait Disc, Lifa weichzeichnende Vorsatzgläser etc.) albo wreszcie nakładanie na papier przy powiększaniu lub kopjowaniu bibułek i matówek, i to albo przez cały czas naświetlania papieru albo przez część tego czasu.

Stosowanie tych sposobów, a zwłaszcza ostatniego, jest bardzo proste i tanie, a daje efekty nieraz ciekawe, choć bardzo często... niezamierzone przez autora.

W każdym razie polecenia godnem jest próbowanie różnych rodzajów pracy celem przyswojenia sobie metody, pozwalającej na powiększenie artystycznego efektu obrazów.

Dr. Tadeusz Cyprian.

Ruch fotograficzny w Kraju!

Ożywienie fotografji amatorskiej idzie u nas szybko, choć w ślad za niem nie idzie ruch organizacyjny. W każdym razie sprzedaż aparatów fotograficznych w sezonie 1930 przybrała rozmiary bardzo poważne, co jest charakterystyczne wobec zaostrzającego się ustawicznie kryzysu ekonomicznego. Również i obrót w zakresie płyt i papierów był bardzo duży, choć tu daje się zauważyć pewne „zamerykanizowanie" działalności amatorskiej.

A mianowicie coraz więcej amatorów ogranicza się do dokonywania zdjęć oddając resztę robót zakładom fotograficznym, które nierzadko produkują w pogodne dni letnie dziesiątki tysięcy odbitek dziennie.

Zjawisko to, powszechne w Ameryce, jest wynikiem popularyzacji fotografji wśród ludzi, którzy nie chcą poza dokonanie zdjęcia wychodzić, a uwarunkowane jest z jednej strony rzuceniem na rynek całej falangi tanich aparatów o bardzo prostej budowie, pozwalającej na doskonałe nieraz (technicznie) zdjęcia nawet zupełnym lajkom, z drugiej zaś spowodowane jest skupianiem się gros fotografujących w większych miastach, gdzie istnieją zakłady, zajmujące się wywoływaniem i kopjowaniem.

Jakie wyniki da ten objaw, zobaczymy, narazie zaś notujemy tylko fakt, stwierdzając bardzo znaczne ożywienie pracy amatorskiej i rozszerzenie koła ludzi fotografujących.

Tyle byłoby o szerokich kołach „młodych". Że jednak w ślad za zwiększającemi się kadrami amatorów idzie rozszerzanie podstaw pracy poważnej, świadczy rosnąca liczba imprez prowincjonalnych, jak wystawy, kursy, konkursy, sekcje i kółka fotograficzne.

W gimnazjach coraz więcej jest takich kółek; Towarzystwa Krajoznawcze, tworzą sekcje fotograficzne (np. bardzo ruchliwa Sekcja w Bydgoszczy) organizują się lokalne pokazy i wystawy.

W ślad za tem idzie propaganda i praca firm przemysłowych. Przodująca nasza fabryka płyt i papierów „Alfa" wydała w ogromnym nakładzie kompletny podręcznik fotograficzny, który rozdaje ... gratis, amerykańska fabryka „Kodak" urządziła wędrowny Salon Fotografji Artystycznej, nieźle obesłany i bardzo zwiedzany, a nawet poważne firmy detaliczne, jak np. Foto - Greger w Poznaniu, zorganizowały bezpłatne kursy, liczące setki słuchaczów.

Idąc wyżej w hierarchji amatorskiej spotykamy wystawy regjonalne, na których czele stoi wystawa Fotograficzna Sekcji Tow. Krajozn. Touring Clubu w Bydgoszczy.

Wystawa ta zgromadziła poważną liczbę prac wysokiej wartości, a wśród wystawców był szereg nazwisk o międzynarodowem znaczeniu.

Drugą poważną w założeniu imprezą było zorganizowanie wystawy artystycznego krajobrazu i architektury polskiej w ramach Międzynarodowej Wystawy Komunikacji i Turystyki („Kom - Tur") w Poznaniu.

Wystawa ta, pomyślana bardzo poważnie, wypadła słabo, gdyż zaproszenia rozesłano zbyt późno, a pozatem ścierające się w łonie Dyrekcji Wystawy tendencje artystyczne i krajoznawcze spowodowały bardzo niejednolity poziom eksponatów, nie mogący (jako ogół) pretendować ani do miana artyzmu ani do cechy krajoznawczej.

Niemniej jednak Wystawa została zorganizowana, doprowadzona do końca, a umieszczenie zestawienia eksponatów w katalogu wspólnym z malarstwem i grafiką dowodzi, że zwolna fotografja zdobywa sobie uznanie jako odrębna gałąź sztuki.

Koroną działalności fotograficznej sezonu był Czwarty Polski Salon Międzynarodowej Fotografji Artystycznej w Wilnie i połączony z nim Zjazd Delegatów Towarzystw Fotograficznych oraz jubileusz 25 letniej pracy prof. Bułhaka.

Salon, organizowany przez prof. Jana Bułhaka z Wilna, był istotnie imponujący.

Bogate doświadczenie organizacyjne Bułhaka, ofiarna praca jego samego i współpracowników, a wreszcie entuzjazm Wilna dla każdej imprezy kulturalnej dały całość imponującą.

Salon, pomieszczony w wytwornym pawilonie Targów Północnych zgromadził 403 obrazy, nadesłane przez 192 autorów z 27 krajów. Jury miało do wyboru około 1500 obrazów nadesłanych przez około 250 wystawców, z czego dopuszczono niespełna 1/3 część obrazów.

Z zagranicznych wystawców najwięcej jest jak zwykle amerykanów, między którymi spotykamy szereg nazwisk bardzo głośnych, jak Dr. Max Thorek, Kenneth Dudley Smith, Florence Kemmler i inni.

Niemców dość dużo, przeważnie przedstawiciele mało ciekawej, doprowadzonej do nonsensu „neue Sachlichkeit" lub dla odmiany zwolennicy dobrych, starych czasów w stylu „Birken am Waldesrande".

Inne kraje mniej bogato ilościowo reprezentowane, ale poważnie jakościowo.

Polska dobrze i poważnie reprezentowana; poza paru nieobecnymi, nie wiadomo dla czego, „asami" są tu wszyscy.

Wspaniały graficznie choć dardzo skromny katalog Salonu stanowi cenną pamiątkę pracy zespołu wileńskiego.

Zjazd Delegatów w dwudniowych obradach ustalił szereg rzeczy o zasadniczem znaczeniu, jak system organizowania Salonów (Jury), statut Polskiego Fotoklubu, gromadzącego najpoważniejszych artystów naszych, miejsce przyszłego Salonu (Warszawa) i wiele wiele spraw organizacyjnych.

Jubilat, prof. Bułhak przygotowuje nam duże dzieło o fotografji artystycznej, które niedługo ukaże się na półkach księgarskich.

Udział polaków w wystawach międzynarodowych i teraz jest bardzo poważny; jesteśmy tam zawsze w czołowej grupie wystawców, dystansując państwa liczebnie większe, bogatsze i bardziej zorganizowane.

Szwankuje tylko nadal organizacyjna strona naszych Towarzystw, co jest zdaje się już chorobą chroniczną, a wszelkie wysiłki jednostek, zmierzające do poprawy tego stanu idą na marne. Ale trudno; zdaje się, że wogóle zdolność do organizowania się nie jest silną stroną polskich amatorów.

Dr. Tad. Cyprian.

Kiedy „ORTO" a kiedy „ULTRA".

(dalszy ciąg str. 4).

„Alfa-Orto" jest płytą, której używać można wszędzie tam, gdzie czy to z powodu szybkiego ruchu przedmiotu zdejmowanego, czy też z powodu jego niekorzystnego oświetlenia, nie musi się używać płyt najwyższej czułości. Jest to zatem płyta, która daje znakomity materjał na zdjęcia we wszystkich niemal wypadkach fotografji amatorskiej, a ponadto we większości wypadków fotografji zawodowej.

Czułość płyt u „Alfa-Orto" jest w każdym razie dość wysoka na to, aby można było na niej dokonywać szybkich zdjęć migowych nawet w oświetleniu niezbyt korzystnem. Równie dobrze nadaje się na zdjęcia krajobrazowe, rodzajowe i portretowe, a wartość jej do tych zastosowań podnosi jeszcze doskonała jej ortochromazja, dzięki której płyta ta posiada znaczną wrażliwość na barwy żółte i zielone.

Na płycie „Orto" uzyskać można poprawne negatywy ze zdjęć czysto krajobrazowych czy portretowych, gdyż barwy nieba i zieleni drzew, barwy włosów, oczu i odzieży, oddane są w takich stopniach jasności, jakie odpowiadają wrażeniu optycznemu; przyczem do takiego oddania wystarcza u płyty „Alfa-Orto" filtr żółty od cienia stosunkowo jasnego, powodujący zaledwie dwu lub trzykrotne przedłużenie czasu naświetlenia.

Dopiero w wypadkach, w których mniej zależy na rozległej gradacji płyty i na jej barwoczułości, a główną jej cechą ma być czułość jaknajwyższa, można płytę „Alfa-Orto" zastąpić z powodzeniem płytą „Alfa-Ultra". Wrażliwość jej na światło jest dwa lub trzy razy wyższa, czas naświetlenia zatem może być tyleż razy krótszy.

Gdy zatem naświetlenie musi trwać bardzo krótko, jak n. p. w zdjęciach sportowych, w zdjęciach migowych wczesnym rankiem, późnym wieczorem, lub w złem oświetleniu (deszcz, chmury), w zdjęciach portretowych w mieszkaniu lub w oświetleniu sztucznem, wtedy płyta „Alfa-Ultra" okazuje się dopiero materjałem odpowiednim. Należąc, równie jak płyta „Orto" do gatunków ortochromatycznych, daje również poprawne

oddanie stopni jasności barwy żółtej i zielonej, jakkolwiek wymaga nieco ciemniejszego filtru żółtego, niż płyta Orto, aby barwy te oddała poprawnie w stosunku do błękitu.

Płyty o czułości bardzo wysokiej mają zazwyczaj dość „grube ziarno" w porównaniu z płytamy mniej czułemi. Jest tak oczywiście i u płyty „Ultra" w porównaniu z płytą „Orto", jednak ziarno obu tych gatunków jest tak drobne stosunkowo, że nawet negatywy na płytach „Ultra" dadzą się powiększać do bardzo znacznych rozmiarów. Oba gatunki uzupełniają się nawzajem do różnych celów; należy zatem płytę „Ultra" stosować dopiero tam, gdzie czułość „Orto" jest już za mała.

Kącik praktyczny.

Drobnoziarnisty wywoływacz zaleca Dr. T. Cyprian (Polski Przegląd Fotograficzny, 1930 nr. 1, str. 11.) po wypróbowaniu własnem w składzie następującym:

1000	cm³ wody	lub	1000	cm³ wody	
2	gr. metolu		2	gr. metolu	
5	„ hydrochinonu		2	„ hydrochinonu	
100	„ siarczynu sodowego kr'st.		10	„ siarczynu sodowego krist.	
2	„ boraksu		20	„ boraksu	
	(rec. Kodaka)			(rec. Wellingtona)	

Jakkolwiek recepty nie przewidują bromku potasu, należy w każdym razie choć kilka kropel dodać roztworu bromku potasu 10%. Starszy bowiem materjał negatywowy może dostać dymek metaliczny (lustro srebrne) lub dymek szary.

Utrwalacz kwaśny do płyt winien mieć skład następujący:

1000 cm³ wody (zwykłej)
200 gr. tiosiarczanu sodowego kryst.
25 gr. pirosiarczynu potasowego (Kalium metabisulfurosum).

Dodatek pirosiarczynu potasowego jest konieczny, albowiem bez niego utrwalacz szybko brunatnieje od zanieczyszczen'a wywoływaczem. Stosowania kwaśnego ługu siarczynowego nie zaleca się, albowiem ług nie jest wszędzie do nabycia, a często niepewnej jakości. Do papierów należy zawsze użyć utrwalacza rozcieńczonego (powyższe zestawienie rozcieńczyć jeszcze raz wodą).

Co mówią nam stopnie Scheinera? W praktyce zachodzi często pytanie: Jak długo mam naświetlać płytę o czułości 15° Sch. w porównaniu z płytą o czułości 18° Sch.? Najłatwiej nam obliczyć według poniższej tabeli, podającej odpowiadającą stopniom Scheinera czułość względną płyty.

St. Sch.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20.
wzgl. czuł.	1	1,3	1,6	2,1	2,6	3,4	4,3	5,5	7,0	8,9	11,	14,	18,	23,	30,	38,	48,	62,	78,	100.

(Według: Edera, Recepte und Tabellen).

Z powyższego zestawienia wynika, że na każde 3° Sch. wzrasta czułość płyty około 100%. Płyta o 20° Sch. porównana z płytą o 10° Sch. ma czułość 100 : 8,9 = około **11** razy większą, innemi słowy płytę o 10° Sch. należy około **11** razy dłużej naświetlać niż płytę o 20° Sch.

Umieszczanie napisów na płytach fotograficznych przed wywoływaniem.

Umieszczenie napisów lub znaków na płytach przed wywoływaniem jest czasem konieczne dla późniejszej identyfikacji płyt, bądź też używanych w własnych próbach różnych gatunków.

Umieszczanie napisów na płytach przed wywoływaniem uskutecznia się bardzo wygodnie zapomocą ołówka kopjowego (chemicznego) a nie zwykłego. Nie wszystkie ołówki chemiczne nadają się do tego. Znakomicie nadaje się St. Majewskiego (Kop. „Demon"), pozostawiający po wywoływaniu wyraźne pismo na żelatynie negatywu, niezależnie od tego, czy miejsce zapisane było naświetlone czy nie. Przytem samo pisanie jest bardzo wygodne, albowiem emulsja płyty przyjmuje łatwo masę ołówka nawet przy najdrobnieszem piśmie. Inne ołówki zagranicznego pochodzenia okazały się niezdatne, albowiem nie pozostawiały widocznego pisma na negatywie. Zwykły ołówek daje słabe ślady pisma i to tylko na miejscach naświetlonych (zaczernionych).

Umieszczanie retuszu węglem (sadzą lub masą „wiszerową") na papierach fotograficznych. Jeśli papier, na którym chcemy przeprowadzić retusz, (głównie przy powiększeniach) nie jest do naszego celu dosyć szorstki lub jeśli wskutek jakiejkolwiek kąpieli kwaśnej nabrał powierzchni trochę zbyt gładkiej, można powierzchnię jego uczynić więcej szorstką przez potarcie mieszaniną bardzo drobnego pumeksu mielonego (pyłku] z kalafonją. Równe ilości obydwu składników należy wpierw dobrze rozetrzeć i przemieszać.

Z teki reklamacyjnej.

Jaśniejsze plamy na negatywie mogą powstać, gdy fotografujemy przez szkło. Wypadek taki zaszedł, gdy fotografujący przez omyłkę włożył płytę do kasety odwrotną stroną, t. j. emulsją wdół. Przypadkowo znajdujące się ślady emulsji po stronie szkła zacieniały miejsca, powodując jasne plamy w negatywie, którychby nie było, gdyby płyta była naświetlona na właściwej stronie. Ponadto emulsja płyty dotykająca sprężyn na dnie kasety może uledz mechanicznemu uszkodzeniu. Uwaga zatem przy napełnianiu kaset!

Odbicie pisma względnie druku na płycie może nastąpić, gdy płytę pozostawimy pewien czas w bezpośredniem zetknięciu z papierem popisanym lub podrukowanym i to stroną emulsjonowaną. Pismo to na płycie samej niewidoczne, występuje dopiero w czasie wywoływania, albowiem w miejscu druku emulsja pod działaniem chemicznem farby drukarskiej staje się mniej czuła lub zupełnie nieczuła. Przy wyjmowaniu nieparzystej liczby płyt z pudełek należy zawsze odwrócić ostatnią nieparzystą płytę szkłem do papieru a emulsją do szkła reszty płyt. Gdy nam pozostanie jedna płyta w pudełku, trzeba nakryć jej emulsję inną czystą szybką szklaną przed zawinięciem w papier lub włożyć do innego pudełka z płytami. Nietylko bowiem papier drukowany wpływa na czułość emulsji, ale wogóle zwykły papier gazetowy lub pakowy wydziela wyziewy szkodliwe dla emulsji płyt, szczególnie przy bezpośrednim dotyku.

Zamiast negatywu otrzymano częściowo pozytyw. Zjawisko to t. zw. odwrócenia obrazka może nastąpić, gdy na negatyw wywołany przez krótką chwilę padnie światło aktyniczne. Szczególnie ma to miejsce, przy negatywach krótko naświetlonych podczas zdjęcia. Zjawisko to podobne do solaryzacji, znane jest pod nazwą odwrócenia obrazka Sabatiera. O jednym takim przypadku pisze „Der Photograph" 1930 str. 276. skrzynka pytań nr. 154. „Wywołując ostatnio zdjęcia amatorskie, miałem płytę, bardzo krótko naświetloną, i pozostawiłem ją dłużej w wywoływaczu, aby wydobyć z niej ile można. Zapomniawszy następnie, że płyta jeszcze jest w wywoływaczu, zapaliłem żółte światło, a spoztrzegłszy to, szybko wyjąłem ją i opłukawszy włożyłem do utrwalacza. Po utrwaleniu zauważyłem, że zamiast negatywu otrzymałem częściowo pozytyw. Ten powyżej opisany wypadek fotografa tłumaczy pismo „Der Photograph" powołując się na znane zjawisko Sabatiera, o czem w następnym numerze „Nowości Fotograficznych" ukaże się szczegółowy artykuł.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt i Papierów Fotograficznych „ALFA".
Redaktor odpowiedzialny: — Dr. T. Orłowski, — Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.